



TITLE:

<批評・紹介>中村茂夫著「中國畫論の展開」

AUTHOR(S):

古原, 宏伸

CITATION:

古原, 宏伸. <批評・紹介>中村茂夫著「中國畫論の展開」. 東洋史研究 1966, 24(4): 525-531

ISSUE DATE:

1966-03-31

URL:

<https://doi.org/10.14989/152705>

RIGHT:

批評・紹介

中國畫論の展開

中村茂夫 著

昭和四十年六月 京都 中山文華堂

A5判 七六〇頁

索引・年表二〇頁 圖版四四葉

全書の體裁は、「荊浩 筆法記」が「美術史二十七號」に發表されたほかは、ほとんどが「京都女子大學紀要・同人文論叢」に連載された「獨立の舊稿」、晉唐篇七、宋元篇八の計十五の論文から成り、他に四十四葉の圖版と中國畫論史年表、書名・人名・事項索引が附されている。本書を編んだ著者の意圖は、畫學書や題跋類の「思想内容を論理的に分析し整理し、その歴史的位置や意義を定め、それによって中國畫論の內面的展開の跡を體系づける」(二頁)ことにある。永らく中絶していたこの研究分野において、最近十五年間營々とこの課題に取組み、顧愷之から倪雲林まで、一人よく貫通した著者の情熱と篤學に深く敬意を表したい。全文八百餘頁の大冊は一偉業といふべきであらう。筆法記の解讀、林泉高致の位置づけ、元初元季の畫論を取り上げられたことは、いづれも未發の獻言であり、先人の業績を参照、集大成された上での晉唐篇の諸論文と共に、この書の大きな merits である。のみならず、本書は隨所に創見に富む。顧愷之 畫雲臺山記の構圖、王微 敘畫の註釋、歷代名

畫記の篇次に關する指摘など、まだ假説の段階にとどまるものの、一提言たるを失わない。筆者も啓發されるどころ、甚だ多かった。ただ、ここで勞作のすべてにわたつて論評を加えることは、與えられた紙數からも筆者の能力からも共に許されない。收載諸論文の中、「齊梁時代の藝術思想」(文心雕龍と詩品)、「唐代の書論」については、それぞれの専門分野からなされることが望ましいし、また京都大學人文科學研究所において、長廣敏雄教授を中心とする漢・六朝美術班の進めている歷代名畫記の和譯と索引が完成した曉には、晉唐篇の諸論文に關し、一括して答へ得る機會があると思われる。ここでは後半の宋元篇約四百頁を主として、いささかの妄評を具陳するにとどめたい。

日本における中國畫學書の研究は、内藤湖南「唐以前の畫論畫史の書」(明治三五年)をもつて嚆矢とする。そして以後の研究對象が唐及び唐以前に偏していたことを特徴の第一とする。戰前四篇の論文(それも解題と呼ぶのが妥當の程のものであるが)を除いて、宋はなく、戰後の中村教授近作の二篇を外にして元はない。明清に至つては、一・二の翻譯を別にしては、皆無の状態である。つまり資料の充實し、増大するにつれて、研究成果はかえつて乏しいという奇妙な現象を呈しているわけである。これは史記にも比すべき歷代名畫記の解明という大問題が先行していたばかりではない。原畫の趣をどれほど残しているか、判斷に苦しむ傳稱作品よりは、文字で書かれた畫史・畫論の記述をより信頼しようとする考えに基づいた態度・方法であつたのである。傳存する遺品の實證的検討を怠つて、文獻だけで中國の美術思想史・繪畫史を編述しようとするこの

方法は、美術史家の手の届かない處では勝手なことが言える陷穽が、最初から用意されていた、少くともその危険は常に伴っていた。だから古代繪畫史の様式や展開が、美術史家の努力によって少しずつ明るみにだされ、畫論研究家にとって、もはや獨斷的な類推と自己陶醉が不可能になった時、同時に唐・六朝を相手にした觀念的な方法では、内容的にも數量的にも手におえなくなった宋以後の畫論に對した時、畫論研究家は美術史家の業績に忽ち壓倒され、それまでの研究の空しさ、無意味さを知ったように見える。つまり畫論研究者は、美術史家の活動する領域に至って、やむなく兵をひきあげたと言わざるを得ない。唐及び唐以前に研究が偏していたというよりは、むしろ以後の研究が行われることなく、挫折したという表現がより正確であるかもしれぬ。宋元以後の畫論の研究が行われなかったのは、實は當然の結末であつたのである。

これら先學の方法論的疑義に對し、この本の著者がどのような批判と自覺の上に立たれて出發されたか、「序言」からはうかがえぬ。たしかに考證は一段と精細を加えている。かつて不充分だった書誌學的文獻批判も見受けられる。また、南北兩宋の「繪畫の傾向」二篇は純然たる美術史の評述である。しかし大きく見て、この書物の方向もまた從來の研究の延長線上にあり、部分的には覆車の同じ轍を踏まれたものではなかったか、というのが筆者の偽わらぬ感慨であつた。「元季の畫論」（昭和三三年）から、「顧愷之の畫論」（昭和三七）へと踵を返されたことが、既に象徴的な事柄のように思われる。

過去の畫論研究の犯した最大の謬誤は、畫蹟の無視・輕視という

點にあつた。畫論は一箇の體系を形造つても、それ自體で完結するものではない。現實として制作が主であつて、立論は從である。畫跡と比較對照し、理論の具體化、表現の達成と限界を検討しなければ、畫論の意味も不正確なら、研究そのものも不完全なことは、知れきつた道理である。この書物の場合、李衍の竹譜詳錄は、その作業が最も容易であつた筈である。また「張彥遠を承けてはじめて深邃精密なる作畫理論をうち立てたのが」荊浩の筆法記であるならば（三四八頁）、著者の挿入した卷末二葉の荊浩の作品（その中一葉は荊浩とは縁もゆかりもない山水畫であるが）について、その理論がどのように顯現されているか、一言も言及しないのは片手落といわねばならぬ。

從來の研究の第二の弊は、どこまでも畫學書の中だけで畫論を解決しようとしたことである。唐宋の難解な字句の論證を、明清の畫學書から任意に引用して事足れりとしていたことである。つまり縦の系列のみを追って、横への視野が缺けていた。この傾向はひとり訓詁に限らない。畫學書を扱うあらゆる面で、配慮に乏しかった。

その點について、この書物もまた、十二分に克服しているとはいひ難い。たとえば巨然についての宣和畫譜の稱揚を著者のように（五一〇頁）、そのまま受けとることは困難ではないか。當時の詩文集には全くといってよい程現われぬ巨然の作品が、百三十六本も御府の收藏にあつたというのは、見逃せぬ矛盾だからである。また、氣韻の文字は米芾・董道・李唐等、當時一流の鑑識家達はいずれも用いていない。つまり素性の正しい畫學書は氣韻という曖昧な熟語を使用するのを、意識して避けていたと考える。殊に「山水の氣韻」という、轉移された用語例は、まだごく一部の畫訣書にしか現われ

ない。にも拘らず、宋畫の澄みきった靜謐な格調は、今日氣韻とよぶほかないものである。かくて氣韻の用語史と、氣韻の表現史とは少なからぬ乖離が存在する。氣韻の論議は、この事實を無視してはすまされない。その意味で、前述の廣川畫跋・徳隅齋畫品等、米芾の畫史と並ぶ畫學書を、著者が對象とされなかったのは、誠に残念であった。

畫論の捉え方、扱い方の問題點は、同時代のものばかりにあるわけではない。もともと詩書の教養に比して、一段低く認識されていた繪畫のことである。一個人の思想構造の場で、畫論がどのような比重をもっていたか、慎重な詮索がなされねばならぬ。禪や玄學の文字があるからといって、直ちに「證得」「大悟」の心境と結びつけるのは性急に過ぎはしないか。蘇東坡の畫論の餘裕と irony を著者は多く見落されているようである。

畫論の作者が、どの流派に屬し、何を念頭において語っているかについての知識は、不可缺の基本的條件である。林泉高致の「必らず嚴重にして以てこれを肅しめ……必らず格勤して以てこれを周らせ……輕心以てこれを挑む者は其の形脱略して圓ならず……慢心してこれを忽せにする者は、其の體疎率にして齊しからず……」の一段は、著者のいう「心を專一にして對象を究明する寫實への努力」(四七四頁)を強調する單純な作畫の訣を説いたものではあるまい。郭熙が鋭く排斥しているのは、中唐以降の江南水墨畫の逸品畫風であって、ただ漠然と疎放縱恣な制作態度を責めているのではない。更に「嚴重」「格勤」の如き、藝術的感動ではなく、制作上では「義的な問題」を、第一義として力説している作爲的な點にこそ、やがて李郭派のマンネリズムを招來する、北宋畫院畫家の畫論の限

界を読むべきであらう。

畫論研究者は、畫學書の傳統が連綿不斷のものであったと錯覺しがちである。事實は決してそうではない。一つは山水畫法の空白であって、宋 李澄叟 山水訣から、元 黃公望 寫山水訣(黃大癡のものかどうか、問題はあるのだが)、まで、約二百年間類書が現われない。品評類に關しては、南宋 張澈の畫錄廣遺から、元 湯屋の畫鑒に至る百餘年間、畫史・畫論の書ともども、文獻資料の空白が生じている。望蜀の感があるかもしれないが、この斷層についても、筆者は著者の意見を期待していたが、果されなかった。

實際、畫蹟に weak であるということは、本書のマイナスとして働いている。著者が眞筆として推賞される、武宗元「朝元仙仗圖」(三八七頁)、馬遠「秋江漁隱圖」(六〇九頁)、趙孟堅「歲寒三友圖」(六二九頁)、趙孟頫「重江疊嶂圖」(六五四頁)などは、表現の鈍さ、稚拙さ、新しさからいって、到底正筆とは見なされない。智積院「瀑布圖」(六〇八頁)の皴法と點苔は、全く後世の補筆であって「李唐・馬遠に近い」という指摘は無意味である。また「破經圖」(六一六頁)は著者のいう「わけでも上方の松の意味深い配置と前景の笹の葉との對照」によってこそ、梁楷の正筆とは認められないのである。更に高桐院の李唐畫が「金地院の秋冬山水圖の發展である」(六〇三頁)、「院體畫家の行き詰りを打開したのが梁楷である」(六二二頁)、「その畫に麻披皴を最も多く用いたのが黃公望である」(六八〇頁)、「王維流の山水畫に水墨が缺けていた」(四九二頁)などの評述は、「燕文貴が太宗朝の待詔であった」(四〇〇頁)、「溫日觀が亡宋に節をたてた」(六二七

頁)などの、資料的裏附けの未發見の事柄と共に、承服し難い見解である。(大阪市立美術館藏の燕文貴「江山樓閣圖卷」の款署は後入れである)

ちなみにいえば、馬麟の「夕陽山水」(六一一頁)の「氣品のある題贊の書」は、國華第二四七號所載の夏圭と稱する池上闌棋圖と一筆であり、李公麟の「五馬圖卷」(三九〇頁)は、現在原寸大の複製によってみられるものと、洞天清祿集・國華三八〇號の榻載順序とは異同があり、三頭目の照夜白は、題字からも、その截り方からも、完全に後補のものである。

しかも著者の鑑賞は、時として文學的、餘りに文學的である。たとえば、「人物の明るい笑いに伴なう、瞬時もやまぬ自由な身體運動だけが畫中の天地に躍動している。かように實體描寫を否定し、實體なき運動そのものが畫面のすべての造形に浸透している點で……」(因陀羅「寒山拾得圖」六一七頁)や、「二本の喬松と人物とがドラマの主役であり……且つその主人公を無限な自然空間から發する力に抵抗する壯烈な存在として描いている」(靜嘉堂文庫藏「風雨山水圖」六〇七頁)などがそれであるが、その最たるものが「限りなく廣い空間の中で、この一艘の釣舟はひとり漂いつつ己が存在を壯烈に主張している」(六〇八頁)とする「寒江獨釣圖」であろう。一艘の釣舟と江水の力との對照に「ダイナミックな馬遠の構圖方式」を想定することも、「徽宗朝の餘白空間の發明にさらに新しい意義を賦與した」と見ることも、もとより著者の自由であるが、一體この小幅が、それほど名畫であるか、どうか、畫面に實在する以上に餘分な詩情と想像を、觀者の側で提供しているのではないかという危惧と反省は、やはり必要のように思われる。そして

美學者としての著者の思辨は、次の如き、筆者には至極難解な一節を生んでいる。「形色の意義そのものが問題とされている境位において、しかも形色の統一に執しない場合には、たとえ描いてもその筆跡はもともと無統一のために畫をなさぬのが當然であるにも拘らず、畫者の才能に關する稀有の偶然として、統一、無統一のぎりぎりの限界のところで、統一が成立した場合、そのような畫を禪機畫とよんでよい」(六一七頁)

著者の unique な解釋は、氣は「畫家の精神の理想的狀態」(三四六頁)、韻とは「繪畫の寫實表現における、表現抑制の原理」(三七頁、三四三頁)という點でも顯著に發揮されている。また、「胸中の丘壑を眞に客觀的に實在する實景らしく描き出すこと」(四四六頁)をさして「客觀的寫實主義」と規定する點でも同様である。こうした概括は、米芾父子・高克恭・王蒙らを「主觀的視覺的寫實主義」、倪瓚・吳鎮を「禪的象徵主義」とする見解に共通な本書の特色であるが、どれも論斷を下される手續きと、用語表現の適切性、一括した内容の當否という三點で若干の不安がある。

最後に本書の誤字・誤讀について觸れておきたい。原文に續いて掲げた釋文との間に相當數、字句の異同があるのは不注意からであるが、その他の書き下し文にも、脱略と錯誤は著るしい。これは、初めに記した本書の重要な指摘の折角の價值を少しく傷つけるものと思われる。以下主要なものをあげておく。

「余紹宋氏もいうように、標記の畫家の得意とする畫材ではなく」(二五二頁)は、著者のいわれるように、書畫書錄解題になく、「手掌や頭髻に墨をつけて……」(二五六頁)は、唐朝名畫錄にも、

著者の引く原文（二六二頁）にもなく、「與可の文……」（五六三頁）は、東坡詩集卷二十七になく、趙子固「水仙圖」（六五一頁）は、鐵網珊瑚になく、「田廬を棄て……」（七〇三頁）は、素衣詩になく、「順逆推移」の詩（七一三頁）は、「江渚茅屋雜興四首」のうちでない。また、「開花を華といふ」（説文）（三三一頁）は、説文通訓定聲の、「陰陽精靈の氣」（易繫辭）（三三三頁）は、繫辭疏の、「玄眞子」（道藏太玄部甚下）（二六三頁）は、玄眞子外篇の、管子七法の註（三四頁）は本文の、東坡詩集卷二十九（四九〇頁）は卷二十八の、「春岸に靡蕪生じ……」（卷七）（七〇八頁）は、卷二の、「端座して春樹に……」（卷二）（七〇八頁）は、卷一の、「従りて知る……」（卷三）（七一〇頁）は、卷五の、いずれも誤りである。

また、「樹不言之圖」に莊子 徐無鬼の郭象注を引くのは（三五二頁）、不適當で、むしろ老子第四十三章「不言之教、無爲之益」をあげるべきであらう。「氣の字義は第一に身體に即した生命力をいい」（三三三頁）は、氣字の成り立ちを無視した暴論である。「山水草木は組成するのみと述べているが、景玄のこの説は粗雑である」（二六〇頁）は、陸探微に與えられた評語であって、朱景玄の立論ではない。「徐熙の畫は模すべからず」（五四一頁）は、贊辭であって、「米芾の心に通わぬ」のではない。「越筆」（二五六頁）は地方様式と解すべきであらう。また、「六法の妙、逃るるなし」（二六一頁）は、「筆精を逃すことなし」の、「亦その然るを知らざるなり」（二六六頁）は、「その然るを知らずして然るなり」の、「中間に勝眼の形をなす」（六六四頁）は、「方勝眼」の、「香頭」（六六七頁）は、「丁香頭」の、「其の用筆は」（六八四頁）は、「其の用筆

を觀るに」の、「身は馬を相する九方臯」（六九二頁）は、「前身」の、「義を見れば必らず爲す」（六九九頁）は、「爲さんと思ふ」の、「省筆を極めて」（七四二頁）は、「極むと雖も」の、脱誤であり、また、「然れども未だ畫家の三昧を遊戲となすを得ず」（六八三頁）は、著者に従って國華五一八號の題跋（原寸大寫眞についてみて、未字はない。「總じて皴法は一法だけを取ってはいけない。（）、今人はそれができない故に」（七四二頁）は（）にあたる原文を省略したために、「それ」が指示する内容を誤まらせている。

原典から引用する際の誤字の例も少くない。これらは刊本の別による異同とは考えられないものである。「其の麗たるや娘母」（二五四頁）↓「正たるや」、「魂夢日に回へるを戀ふ」（六二七頁）↓「日に裴回す」（卷末圖版、第三七圖参照）（「仙を閭とし」（六三四頁）↓「仙に闌ひ」、「何ぞ風習の」（六三四頁）↓「夙習の」、「今食は龜魚に及ぼす」（六四八頁）↓「食を分つて」、大觀錄「小筆」（六五〇頁）↓「小壘」、「不離不亂」（六六五頁）↓「不離不亂」或は人の形」（六六七頁）↓「叉の形」、「死も其の時に當らば良に呼ぶべし」（六九九頁）↓「良に可なり吁」、「至樂は誰るべからず」（六九九頁）↓「讓」、「思ふ所は命名を垂るるにあり」（七〇〇頁）↓「命名を」、「誰か皁白を分たん」（七一四頁）↓「皁白を」。この他、六三四頁の「三教記」の上の記字は衍である。

個有名詞の誤りとしては、陳譚（二六〇頁）↓譚、韋鷗（四七二頁）↓鷗、趙希鴻（同）↓鷗、陳懷立（四九一頁）↓程懷立、胡璠（五六七頁）↓璠、巖郵（六四七頁）↓巖、成公綬（三四九頁）↓綬、呂代春秋（二六八頁）↓呂氏、唐詩記事（二五五頁）↓紀事、綴耕錄（六五一頁、六七〇頁）↓輟、泥古錄（四二二頁、六二二

頁、六五五頁) ↓ 妮、式古堂書畫彙編(六二七頁) ↓ 彙考、安國寺(二五七頁) ↓ 唐安寺、秦野(六九九頁) ↓ 秦郵、等があり、また、「翌日命意を書けば」(三九七頁)は國繪寶鑑の原文、「翌日翟院深に命じて畫かしめし」と、「節には分斷とともに連屬あり」(六六五頁)は、原文「分斷の處に連屬を要す」と、「上の一筆が節の兩端の處で恣に凸起し」(六六六頁)は、原文「兩頭放起」と、「筆をしつかり握り、虛起一抹して」(六六七頁)は、原文「實按而虛起」と、それぞれニュアンスを異にした誤譯である。また、「風枝兩枝は類に觸れて長い」(六六七頁)は、「類によつて長くせよ」の、「一律に説明できない」(同)は、「一律に拘わつてはいけない」の、「一例をあげて抹去することはできない」(同)は、「一樣に抹去してはいけない」の誤譯である。また、「要は實際の竹についてよく觀察せよという」(六六七頁)は原文になく、「空飛ぶ鳥を見ても」(七〇五頁)も原文にない恣意的な誤譯である。

句讀の切り方の誤りも、かなり目立つ。「生意は未だ全株に許さず、折枝は」(五六六頁) ↓ 「生意は未だ許されず、全株・折枝は」、「専ら淨土道を修め、行高卓」(六二七頁) ↓ 「淨土を修め、道行高卓」、「根生筍長より生成壯老に至るまで、枯瘁風雨……」(六六三頁) ↓ 「生成壯老枯瘁に至るまで、風雨」、「繪にしてこれを傳へんと憶ふ。好事は」(六六八頁) ↓ 「好事に傳へんと憶ふ」、「俯して仰ぎ、息齋道人に因りて、其の眞を屏上に寫せり」(六八九頁) ↓ 「因つて息齋道人は」、「書を藏むること數千卷、手に自ら鼎彝名琴を勘定し、左右に陳列し」(六九七頁) ↓ 「數千卷、手に自ら勘定し、鼎彝名琴は左右に陳列し」、「向背せざるなし、勢を遺すことなく、洪纖形を遁るなし」(二六六頁) ↓ 「向背、勢を遺すな

く、洪纖形を遁すこと、なからざるはなし」。

訓讀の誤まりとしては、次のような箇所がある。「目想毫髮も」(二七四頁) ↓ 「毫髮を目想するも」、「定めて詩人にあらざるを知る」原文(定非知詩人)(四八八頁) ↓ 「詩を知る人にあらず」、「且らく起きて」(六四二頁) ↓ 「あけがた起きて」、「心霄漢に上るなく」(六六〇頁) ↓ 「無心にして霄漢に上る」、「疾を示し」(六九八頁) ↓ 「示疾し」、「載ち弋び、載ち釣らん」(七〇一頁) ↓ 「弋し」、「一扇の仁風に病めば」(七〇五頁) ↓ 「病ひは」、「以てこれを毗けん」とす」(七一九頁) ↓ 「書と畫とを」、「あはせんとす」等々。

以上は挿入された正誤表にも掲げられていない脱誤であるが、その全部を盡しているわけではない。しかも敢えて列挙したのは、これら錯誤が、冒頭に述べた研究方法への疑義と不可分の性質をもつと思われるからである。

七絶の一句が六字しかなかったり、本來三つの絶句であるものが、途中を省略して律詩まがいのものに仕立てられているといった粗雑さと共に、「大方の利用を考慮して全部訓讀に改めた」(九頁)引用漢文は、しばしば文義の通じないばかりか、時には否定・肯定・主客の關係が顛倒しているものも見受けられる。

そして、これら釋文に共通するふしまわしは、訓讀體の惡しきマシネリズムに毒された、一種ムードの固定觀念を著者のうちに形造っているように思われる。文義はこの固定觀念に従つて、犠牲にされたともいえそうである。論文の二・三が結論を導くに急且直線的であつて、記述に單調な印象を與えがちであるのは、そのためである。

また誤讀が集中的な傾向をもつのは、歴代畫學書を貫通、體系づけることにこだわって、先行諸論文との時代的間隙を埋めようと、草々裡に執筆された結果であらう。論文に精粗の差が生じているのも、このためと思われる。

勿論これらは細部の瑕瑾であつて、全篇の大意には影響がないといわれれば、それまでである。しかし一連の不正確な讀解によつて、原資料に含まれる無數の枝葉・細流を見失つたことも事實であらう。評者はそのことを惜しむのである。

中國畫論の研究は、ともすれば觀念的、獨善的になりがちである。その弊に意を致されて、この「孤獨な研究」(二〇頁)のために、今後明代以降の畫論の展開についても明らかにしていただくよう、心から願つてやまない。

(古原宏伸)

義和團運動六十周年紀念論文集

中國科學院山東分院歷史研究所編

一九六一年二月 北京 中華書局

A5判 二七四頁

本書は、題名からも察せられるように、一九六〇年が義和團事件の六〇周年にあたるため、それを記念して出版されたものである。六一年二月の出版であるから、新刊というには少々時がたちすぎているのだが、どういうわけか、我國に入つた部数はかならずしも多くはなかつたらしく、私自身もついに入手しえずじまいになつた。

この論文集に收められている一六篇の論文は、大きく二つにわけ

ることができる。編集者の説明にもあるように、前半の六篇は、「義和團の反帝愛國の闘争精神を發揚し、義和團運動の性質と歴史的意義を論述し、帝國主義、とくにアメリカ帝國主義の侵略的本性を暴露したもの」であり、残りの一〇篇は、主として「各地域における義和團の英雄的闘争」を記録したものである。

これだけの説明からも容易に想像されるように、そしてまた全體を通讀した後に受ける印象もやはりそうなのだが、きわめて今日の立場から書かれ、編集されていることに、本論文集の最も大きな特色がある。つまり、現在の立場から、義和團運動のなかに歴史的教訓をもとめ、それを今日の愛國心の發揚に役立てようと企圖していることは明白である。たとえば、巻頭の黎澍「帝國主義的壽命不會很長了」は、まず、義和團運動を、一九世紀末における帝國主義の侵略によつて危急存亡の窮地におこまれた中國に發生した人民の反帝國主義闘争——植民地主義の直接的對立物と規定する。そして義和團が清朝政府の支持を得ず、また得ることも望まずに、人民みずからの力によつて帝國主義の侵略に對抗しようとした反帝愛國の運動であつたことを強調したのち、その英雄的闘争にもかかわらず、八國連合軍および清朝正規軍によつて無慘にも鎮壓されてしまつたことをのべる。そのあと一轉して現在の地點にたち、六〇年を経過した今日においては、世界の情勢が一變してしまつてゐること、帝政ロシアは社會主義國にかわり、ドイツは社會主義と資本主義の二つの國に分裂し、オーストリアは中立政策をよぎなくされ、イタリア・日本はすべての植民地を喪失し、イギリス・フランスも資本主義世界における指導的地位を奪われ、それにかわつてアジア・アフリカ・ラテンアメリカの民族主義は空前の高まりを示し、ま